cuadernos de aleph

HABITAR EL CUERPO, DENSATURALIZAR EL IDEAL: VIOLENCIA ESTÉTICA Y AGENCIA CORPORAL EN *PANZA DE BURRO* (2020) Y *LECHE CONDENSADA* (2023)

INHABITING THE BODY, DENATURALISING THE IDEAL: AESTHETIC VIOLENCE AND BODILY AGENCY IN *PANZA DE BURRO* (2020) AND *LECHE CONDENSADA* (2023)

MARIOLA BASCUÑÁN TAMARIT
https://orcid.org/0009-0000-1157-1165
Mariola.bascunantamarit@unito.it
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO / UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Resumen: Este estudio aborda las formas de representación del cuerpo centradas en la violencia estética desde una perspectiva de género. A partir de las aportaciones de las teorías feministas, se desarrolla un análisis temático de las novelas *Panza de burro* (2020) de Andrea Abreu y *Leche condensada* (2023) de Aida González Rossi, donde la imagen corporal se despliega entre dos dimensiones: la inhabitabilidad del ideal de belleza frente al cuerpo vivido. La articulación de ambos en un mismo marco de representación permite rastrear las formas de resistencia y emancipación respecto de la regularización sistémica de los cuerpos. Aspectos como la amistad, el amor, la escritura, la sexualidad, el deseo y el goce convierten la experiencia corporal en un entramado complejo de significados que fisuran la lógica homogeneizadora del canon estético.

Palabras clave: Cuerpo, ideal de belleza, violencia estética, gordura, género.

Abstract: This study examines forms of bodily representation centered on aesthetic violence from a gender perspective. Drawing on contributions from feminist theory, it develops a thematic analysis of the novels *Panza de burro* (2020) by Andrea Abreu and *Leche condensada* (2023) by Aida González Rossi, in which bodily image unfolds across two dimensions: the uninhabitability of the beauty ideal and the lived body. The articulation of both within a shared representational framework makes it possible to trace forms of resistance and emancipation in relation to the systemic regulation of bodies.

Recibido: 31/03/2026. Aceptado: 22/06/2026.
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.21709433

Aspects such as friendship, love, writing, sexuality, desire, and pleasure turn bodily experience into a complex web of meanings that disrupts the homogenizing logic of the aesthetic canon.

Keywords: Body, beauty ideal, aesthetic violence, fatness, gender.

1. INTRODUCCIÓN

La violencia estética constituye uno de los mecanismos mediante los cuales el sistema patriarcal regula y disciplina el cuerpo de las mujeres. Tal como se define en *Literatura y violencias machistas. Guía para trabajos académicos* (2023), la violencia estética es «un tipo de violencia sistémica que afecta especialmente a las mujeres, que reciben más presión social para ser jóvenes, guapas y delgadas, hecho que las empuja a hacer encajar su cuerpo en el modelo normativo y en la ropa que se adapta a este» (Iribarren, Gatell, Serrano-Muñoz y Clua i Fainé, 2023: 144). Esta definición señala el carácter estructural bajo el que se (re)producen determinados estereotipos corporales. En ese sentido, la violencia estética comporta a su vez violencia simbólica, que se articula mediante una serie de marcos sistémicos determinados (Iribarren *et al.*, 2023), es decir, de manera indirecta o implícita actúa mediante símbolos, normas, discursos y prácticas que configuran un canon de belleza de supuesto carácter universal, el cual rige la habitabilidad de los cuerpos. Tal como la define Esther G. Pineda, se trata de «una belleza claramente sexista, racista, gerontofóbica y gordofóbica» ([2020] 2024: 12), a lo que cabría añadir también, clasista.

Los efectos de esta violencia sobre la subjetividad y la corporalidad de las mujeres han sido objeto de estudio en distintas disciplinas, especialmente desde la teoría feminista. En este ámbito, son altamente reconocidas, entre otras, las contribuciones de Sandra Lee Bartky (1988), Naomi Wolf (1990) y Susan Bordo (1993) en el análisis de la dimensión política que subyace a las prácticas estéticas. No obstante, el presente artículo pretende trasladar tales teorías del cuerpo al ámbito literario, pues como explica Martínez Benlloch (2009): «[l]es representacions del cos són vehicle per a significar i donar sentit a actituds, emocions i interessos quotidians, però també remeten a espais més simbòlics i imaginaris de la subjectivitat, relatius a desigs, pensaments i ideals» (2009: 82). La literatura, en ese sentido, es un sistema de representación y producción del orden simbólico, así como de imaginarios sociales mediante los cuales los cuerpos son percibidos, interpretados y dotados de sentido. Como tal, el mismo marco puede servir para desarticular las representaciones hegemónicas y configurar alternativas que generen significados múltiples y abiertos de la corporalidad.

Enmarcado en el ámbito de la narrativa contemporánea española, este trabajo aborda las formas de circulación del canon de belleza actual y las posibilidades de representar el cuerpo en el plano textual a partir de las novelas *Panza de burro*, de Andrea Abreu y *Leche condensada* de Aida González Rossi. La escritura de este artículo parte de una serie de interrogantes: ¿en qué medida el sistema simbólico de representación sustenta o reproduce una identidad de género determinada? Y, ¿qué ocurre si la encarnación de la expectativa falla? ¿Fracasa todo lo demás? Cabría preguntarse entonces en última instancia, ¿tenemos discurso para nombrar y pensar el cuerpo fuera de las formas hegemónicas que constriñen las posibilidades de existencia?

El objetivo es dar cuenta de cómo ciertas producciones emergentes, escritas por mujeres en el contexto español de los últimos años, están recogiendo un problema actual en torno al cuerpo que, a su vez, está directamente relacionado con la dimensión estética. Esta última se encuentra mediada por las imágenes que la cultura produce, cuestión que, si bien no supone una novedad del siglo XXI, su gravedad se intensifica en una sociedad cada vez más ligada a la imagen. Por otro lado, en tanto que las representaciones culturales moldean la relación entre sujeto y el cuerpo, estas narrativas permiten vislumbrar otras formas de habitabilidad, pues aun cuando la propia escritura está atravesada por las expectativas de género y los estándares regulativos de belleza, se introducen variaciones, desplazamientos y fisuras en su lógica. El objetivo de este artículo es, en consecuencia, encontrar esos puntos de fuga que se abren en la tensión entre un cuerpo ideal y un cuerpo vivido mediante los textos propuestos.

Para ello, elaboramos un marco teórico a partir de distintas autoras que trabajan en torno a los conceptos de cuerpo y género. Junto a las aportaciones más específicas de autoras como las ya mencionadas —Lee Bartky, Naomi Wolf y Susan Bordo—, incorporamos perspectivas más amplias sobre los procesos de construcción de la subjetividad generizada, especialmente las desarrolladas por Judith Butler y Teresa de Lauretis. La propuesta teórica de esta última resulta particularmente relevante para los objetivos de este trabajo, en la medida en que permite pensar las posibilidades de desviación respecto de las normas que configuran el género y, más concretamente, de los mandatos estéticos. No se trata únicamente de trazar las formas de violencia que atraviesan los cuerpos de las mujeres, sino también de indagar en los márgenes de agencia que emergen cuando dichos mandatos son cuestionados, desplazados o incumplidos. Este marco conceptual nos servirá de base para un análisis de carácter temático de las dos novelas mencionadas, *Panza de burro* y *Leche*

Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panza de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.

condensada. De este modo, en coherencia con las teorías desarrolladas, el trabajo hermenéutico se organizará en dos partes: en primer lugar, habitar el ideal; y, en contraposición, habitar el cuerpo. Dos planos que convergen simultáneamente en los textos pero que, por razones analíticas, deshilvanamos para encontrar esas fisuras a partir de las cuales las protagonistas de las novelas experimentan la corporalidad más allá de las expectativas de género.

2. TEORÍAS EN TORNO AL CUERPO REPRESENTADO

Partiendo del propio sistema sexo-género, la binarización hegemónica hombre-mujer es un ideal regulativo que funciona como dispositivo de significación de los cuerpos, volviéndolos legibles solo bajo ciertas codificaciones (Butler, [1990] 2007). La consecuencia de esta polaridad será la exclusión de aquellos que no cumplan con las expectativas sistémicas, pues la naturalización y normalización de la masculinidad y feminidad regidas bajo normas estrictas ha borrado todo un espectro de corporalidades posibles que existen entre un polo y otro (Fausto-Sterling, 2006: 99).

La norma de la feminidad se ha configurado a partir de diversos dispositivos normativos que regulan modos de ser y de estar en el mundo, es decir, que producen una subjetividad específica articulada en torno a tres ejes fundamentales: la buena esposa, la buena madre y la buena ama de casa. Pero, como señala Lee Bartky, «la normatividad femenina se está centrando cada vez más en el cuerpo de la mujer, no en sus deberes y obligaciones ni incluso en su capacidad de dar a luz hijos, sino en su sexualidad, más precisamente en su apariencia que se presume heterosexual» ([1988] 2008: 149). Siguiendo con la misma autora, esta preocupación de las mujeres por la belleza no es ni mucho menos una novedad en las problemáticas que atraviesan los discursos feministas. Lo que señala, sin embargo, como una novedad es «el creciente poder de la imagen en una sociedad cada vez más orientada hacia los medios visuales» (2008: 149), así como la prolongación de dicha disciplina a todas las clases sociales y etapas vitales, en tanto en cuanto, «lo que era antiguamente la especialidad de la aristócrata o la cortesana es ahora la obligación rutinaria de toda mujer, sea ella una abuela o una muchacha en la pubertad» (149), lo que Naomi Wolf ([1990] 2020) llama una «democratización de la belleza».

La cuestión de los estándares de belleza actúa en esta generización del cuerpo, y, por tanto, subjetivización del individuo, como una norma omnipresente que moldea la experiencia corpórea tanto del sujeto hombre como del sujeto mujer, aunque opera de distintas maneras en un género u otro —su forma también varía dependiendo del contexto

sociocultural—. Si bien el modelo de belleza ha cambiado a lo largo de la historia, no deja de ser una expresión de las relaciones de poder en las que los cuerpos quedan incardinados, una expresión que además se presenta bajo un discurso-modelo universal, platónico y naturalizado al que las mujeres deben obedecer en su devenir genérico.

Esta norma que rige cómo debe ser un cuerpo de mujer, que inscribe la feminidad en un género determinado, está en todas partes y en ninguna (Bartky, 2008). La fuerza de su carácter reside en la anonimidad del poder disciplinario, como ya apuntaba Foucault en sus teorías sobre biopoder —aunque en ellas la variable de género no se contemplaba—, y como bien analizaba Judith Butler en su obra *Deshacer el género* (2004): «[l]as normas pueden ser explícitas; sin embargo, cuando funcionan como el principio normalizador de la práctica social a menudo permanecen implícitas, son difíciles de leer; los efectos que producen son la forma más clara y dramática mediante la cual se pueden discernir» ([2004] 2006: 69).

La invasión de la norma en el cuerpo feminizado es casi total, y si bien antes la ley interfería directamente en su cumplimiento, por ejemplo, sancionando a quienes vestían con ropa asociada al género opuesto, ahora la disciplina de la feminidad posee un carácter dual: por un lado, se impone mediante toda una maquinaria de poder y representación, mientras que, por otro, se asume con una supuesta voluntariedad (Bartky, 2008: 145). No obstante, esta voluntad, en realidad, es el efecto de la naturalización de los discursos de autoridad que rigen tales normas y el borrado de las tecnologías de género (de Lauretis, 1989) que lo atraviesan.

Un claro ejemplo en la actualidad de esta articulación entre voluntad y poder lo ofrecen las denominadas *creadoras de contenido*, fenómeno que analiza Leticia Sala (2026) en un reciente ensayo sobre cómo prácticas como la *skincare*, el bótox, el ácido hialurónico o la última tendencia del uso de *Ozempic* con fines estéticos forman parte de un entramado producido y promovido por la propia industria, en tanto en cuanto genera beneficios económicos. La difusión de tales prácticas a través de las figuras públicas de redes sociales se evidencia a partir de ejemplos como el que ofrece la autora:

> En TikTok me encuentro sin buscarlo con una influencer que propone un trend consistente en compartir vídeos con el filtro que recrea cómo será tu rostro cuando seas mayor. Su aspecto futuro se desvanece al instante y aparece su imagen actual mientras asegura que ella nunca se verá así, y pasa a mostrar las decenas de productos que se pone en la piel (Sala, 2026: s.n.).

Aunque Leticia Sala considera que en todo este entramado puede existir un «autocuidado» que se desea por amor y no por obligación, discrepamos de esta idea en tanto

en cuanto, como explica Denisa Praje, psicóloga especializada en TCAs: «[e]s difícil, si no imposible, separar el deseo propio del mandato social. Nuestros deseos están configurados a nivel social, no deseamos en el vacío. […] El deseo propio no se puede separar de lo que se nos ha enseñado que es deseable» (2024: s.n.). Así pues, si bien estas creadoras de contenido tienden a justificar sus intervenciones estéticas apelando a la premisa del deseo individual, esta individualización del disciplinamiento de los cuerpos es problemática además porque impide pensar la lógica de mercado en la que estas prácticas se inscriben. Así, fenómenos como las rutinas de *skincare*, entre muchos otros, participan activamente en la reproducción de un sistema económico que se sostiene en la promoción y normalización de una imagen específica de lo femenino.

Los estándares de belleza se configuran en un complejo entramado en el que operan de manera interseccional distintas variables político-sociales, entre las cuales destacan el género, la clase y la raza. El cuerpo real queda velado por todo un aparato ideológico que, en términos de Althusser (2024), constituye a los individuos en sujetos a partir de la relación imaginaria de estos con las relaciones reales en las que viven. Resulta relevante detenernos en este aspecto alrededor de la noción de ideología por su utilidad para el presente análisis, aunque esta resulta insuficiente si, como advierte Teresa de Lauretis (1989), se excluye del estudio, tal como ocurre con la teoría althusseriana, la variable de género. Frente a un posible afuera de la ideología planteado por Althusser —el de la ciencia y método científico— y a la posibilidad de un sujeto libre de la ideología, capaz de ver tales relaciones imaginarias, Teresa de Lauretis (1989) plantea que el sujeto del proyecto feminista se sitúa simultáneamente dentro y fuera de la ideología, en tanto en cuanto el género organiza la vida social y, por tanto, estructura de antemano las formas de acceso a la realidad.

Desde esta perspectiva, el individuo no deviene sujeto en un sentido universal sino que, atendiendo a la ideología de género, es constituido específicamente como sujeto generizado —hombre-mujer dentro del sistema binario—. Dicho de otro modo, el género no solo atraviesa las relaciones sociales, sino que las configura, aun cuando tal mediación tienda a desaparecer en ciertos desarrollos filosóficos. Por ello, no puede obviarse esa dualidad del sujeto del feminismo que menciona de Lauretis:

> el movimiento dentro y fuera del género como representación ideológica, que digo que caracteriza al sujeto del feminismo, es un movimiento de atrás para adelante entre la representación de género (en su marco de referencia centrado en lo masculino) y lo que esa representación omite o, más significativamente, vuelve no representable. Es un movimiento entre el espacio discursivo (representado) de las posiciones que los discursos hegemónicos vuelven disponibles y el fuera de plano, la otra parte, de esos discursos: esos otros espacios

> tanto discursivos como sociales que existen, desde que las prácticas feministas los han (re)construido, en los márgenes (o "entre líneas", o "a contrapelo") de los discursos hegemónicos y en los intersticios de las instituciones, en prácticas de oposición y en nuevas formas de comunidad. Esas dos clases de espacios no están ni en oposición uno con otro ni eslabonados en una cadena de significación, pero coexisten concurrentemente y en contradicción (1989: 34).

Teresa de Lauretis reconoce cierta complicidad entre el feminismo y la ideología en general —liberalismo, racismo, colonización…—, y la ideología de género en particular. Esta complicidad —que no adhesión— tiene que ver con la consciencia de estar dentro, o sea, formar parte de dicho sistema binarizado de representación del mundo. Ahora bien, pensar esta instancia de la realidad en la que el sujeto queda incardinado como única dimensión posible implicaría una lectura determinista sobre el mundo. Por eso, la filósofa se pregunta cómo el individuo se constituye a partir de unas producciones de verdad y no otras. Es decir, ¿qué es lo que hace que el individuo tome una posición y no otra en los discursos dominantes? ¿Qué es lo que hace que el individuo quede dentro de todo este entramado sociocultural? Para ello, recupera el concepto de investimento. De manera simplificada, diríamos que la investidura, la implicación y el compromiso emocional —por ejemplo, la inversión de energía, tiempo y dinero— en una posición —en este caso encarnar el sujeto mujer esperado, o bien, encarnar un ideal de belleza—, promete una recompensa/satisfacción. En palabras de la autora, es la investidura en el poder relativo la que promete dicha posición; y esta investidura viene motivada por el poder (de Lauretis, 1989: 23). El poder no impone de manera explícita, como decíamos, mediante la ley, un estándar de belleza, pero mediante ciertas representaciones naturalizadas determina hacia qué poder relativo dirige el sujeto su investidura.

La inversión en cumplir con los estándares de belleza se sostiene por la fantasía de una devolución, en tanto en cuanto la imagen del cuerpo prescribe no tanto una apariencia sino una conducta determinada. El ideal de delgadez tiene que ver con unas formas de ocupar el espacio, pues se asocia la delgadez con el refinamiento, el autocontrol o el éxito: se relaciona un determinado cuerpo con una determinada moral; un supuesto valor estético se transforma en valor ético (Wolf, 2020). Es la vinculación entre capital erótico y el capital cultural y simbólico. Por eso, si las mujeres, incluso aquellas conscientes de las relaciones imaginarias que median su relación con el cuerpo, siguen adheridas a esta investidura, es porque el ideal sostiene la fantasía de que la devolución es posible (Ahmed, [2004] 2015). Sin ir más lejos, Susan Bordo, cuyo trabajo ha abordado de manera exhaustiva estos temas en torno a la feminidad y el cuerpo, confiesa que participó en un programa para bajar de peso:

> Aunque mi elección de ponerme a dieta fue una respuesta consciente y «racional» al sistema de significados culturales que me rodean (no la ciega sumisión de una «boba cultural»), no me puedo engañar pensando que mi propia sensación de mayor comodidad y poder personal significa que no le estoy dando servicio a un sistema opresivo ([1993] 2001: 61).

Este es el claro ejemplo de ese sujeto del feminismo que define de Lauretis, uno que está dentro y fuera de la ideología. Susan Bordo reconoce una «sensación de mayor comodidad y poder personal» (2001: 61) al acercar su cuerpo hacia ese ideal —la devolución que le promete el investimento—, al mismo tiempo que reconoce la complicidad con la ideología de género que eso supone.

Ahora bien, la devolución esperada de dicho investimento en un ideal no siempre se resuelve de manera satisfactoria, y este fracaso de la investidura supone una grieta en la configuración del sujeto que, simultáneamente, evidencia la precariedad de la representación genérica del individuo como única posibilidad de existencia. En la línea de la teoría butleriana, el fracaso, si no del investimento, sí de la repetición ritualizada del género, es una potencia en un sentido de posibilidad, pues de lo que advierte dicho fracaso es de la inexistente unicidad y universalidad de un sujeto que apele a todas las vidas y corporalidades posibles.

Por un lado, el quiebre de la configuración subjetiva puede derivar en una somatización del fracaso social, manifestada en problemas de salud en tanto en cuanto «las preocupaciones socioculturales contemporáneas por el cuerpo, el control y el consumo se metaforizan y manifiestan a través de una excesiva insatisfacción con el propio cuerpo» (Martínez-Benlloch y Bonilla Campos, 2001). Esta insatisfacción puede adoptar la forma de trastornos de la conducta alimenticia (TCA), o de depresión, ansiedad, etc. —ambas formas no son excluyentes una de otra—. Sin embargo, la consecuencia de este impedimento podría causar que, de manera orgánica, el sujeto ya no se sienta interpelado por dicho ideal. José Luis Moreno Pestaña, que estudia la dimensión estética en términos de «capital erótico» (2016), plantea algunos motivos por los que el sujeto puede tomar la decisión activa de desobediencia de la norma esperada: «porque cultivan modelos distintos de belleza, porque comprenden los enormes costes para la salud de la ortodoxia corporal o porque consideran que las energías invertidas en cultivar el cuerpo podrían destinarse a otros modos de autodefinición —política, cultural» (Moreno Pestaña, 2020: 207).

De este modo, el movimiento que propone Teresa de Lauretis en ese dentro-fuera en el que se desarrolla el proyecto feminista, no es «de un espacio simbólico construido por el sistema sexo-género a una "realidad" externa a él» porque «no existe una realidad social para una sociedad dada fuera de su particular sistema sexo-género (la categoría mutuamente

excluyente y exhaustiva de lo masculino y lo femenino)» (1989: 33). A lo que se refiere es a un desplazamiento «desde el espacio representado por/en una representación, por/ en un discurso, por/en un sistema sexo-género» (34), en este caso lo que sería la representación de un modelo corporal femenino determinado, hacia «el espacio no representado aunque implícito (invisible) en ellos» (34).

Es en este marco de la representación donde emergen una serie de novelas en el contexto literario español que convergen temáticamente hacia una misma dirección. Novelas como *Listas, guapas, limpias* (2019), de Anna Pacheco; *Cambiar de idea* (2019), de Aixa de la Cruz; *Panza de burro* (2020), de Andrea Abreu; *La Anguila* (2021), de Paula Bonet; *Mira a esa chica* (2022), de Cristina Araujo; *Leche condensada* (2023), de Aida González Rossi; *Solo quería bailar* (2023), de Greta García… Todas ellas ponen de relieve la experiencia de la socialización de género a través de protagonistas que se subjetivizan como mujeres. En ellas, el ideal de belleza deviene un tema recurrente si bien a veces de manera central, otras de manera colateral, pero siempre presente en la construcción de personajes femeninos que exploran su propia socialización de género. No obstante, para este análisis nos detendremos en las obras de Andrea Abreu (2020) y Aida González Rossi (2023) como muestra paradigmática de la tensión existente entre un deber ser social regulado por el canon estético y la necesidad de las protagonistas de desplazar su investidura hacia posturas donde otras vidas sean posibles.

3. DEL ESPACIO REPRESENTADO A CORPORALIDADES VIVAS EN *PANZA DE BURRO* Y *LECHE CONDENSADA*

De acuerdo con la doble posición del sujeto del feminismo y el desplazamiento que plantea Teresa de Lauretis (1989) desde el espacio de lo hegemónicamente representado hacia lo no nombrado, planteamos este análisis como un proceso de desautomatización de la norma. La estructura de este apartado se divide en dos epígrafes: «Habitar el ideal» y «Habitar el cuerpo». En un primer eje analizamos las violencias estéticas que sufren las protagonistas y cómo estas median su relación con el cuerpo. En un segundo eje, abordamos el elemento corporal desde otras dimensiones distintas al ideal de belleza, de las que emergen formas de resistencia y agencia. Cabe señalar que, en las novelas, este proceso no ocurre de manera lineal, sino que conviven ambas dimensiones simultáneamente. Así pues, nos servimos de esta división para poder descifrar cómo opera por un lado la violencia y cómo, por otro lado, se desarrollan alternativas al cuerpo violentado.

Aida González Rossi (1995) y Andrea Abreu (1995), ambas de origen canario, crecen en el mismo contexto sociocultural y político, de modo que los puntos en común que podemos encontrar en su escritura obedecen a una época compartida que se da en la consolidación del sistema económico neoliberal y la cultura de consumo. Ambas novelas tienen como protagonistas a niñas que transitan su socialización de género de la infancia a la adolescencia. En *Panza de burro* se desarrolla la relación de amistad-romántica entre Isora y *Shit,* la voz narradora, dos niñas de diez años que se encuentran en un proceso de autodescubrimiento, al tiempo que la perspectiva adulta interviene en el proceso como transmisora de normas que modelan y regulan el cuerpo de las protagonistas. En *Leche condensada* también nos encontramos ante un personaje femenino en su etapa preadolescente, entre los doce y trece años. Su protagonismo, sin embargo, se comparte con su primo, de la misma edad, a quien llama Moco y que abusa sexualmente de ella. Tanto Isora como Aída encarnan personajes gordos, pero mientras que Isora muestra conductas de compensación mediante laxantes y la provocación de vómitos, el malestar de Aída con su cuerpo se canaliza mediante atracones y adicción al azúcar.

3.1. Habitar el ideal

Tomando como punto de partida la voz narradora, pese al uso de la primera persona en lo que respecta a *Panza de burro* (2020), el *yo* gramatical no se configura de manera plena mediante la propia mirada protagonista, sino que esta converge con la experiencia corporal de Isora que orienta la narración. Precisamente el hecho de que el único nombre con el que podemos identificar a la narradora sea aquel que le atribuye Isora obedece a esta idea. Como explica Briones Marrero: «la narradora se está conociendo a sí misma en el reflejo de su ser amado», al mismo tiempo que Isora es un personaje que «sufre en su cuerpo y en su mente por el modelo en el que no logra hallar su espacio» (Briones, 2024: 182).

Esta última encarna el cuerpo gordo cuya abuela, Chela, trata de modificar mediante dietas restrictivas. Su figura opera como agente correctivo que reproduce los mandatos estéticos asociados a la delgadez:

> [A] la abuela de Isora le encantaba explicarnos a todas las niñas cosas sobre la gordura. O sobre la flacura, más bien. Para estar flaca hay que comer de un plato más pequeño decía, y para estar flaca hay que comer menos papas fritas, y una papa frita es como comerse dos papas guisadas, y lo que tienen hacer esas cachoputas es dejar de comer tanta golosina, y lo que le voy a dar a esa niña es un rebencazo pa que deje de comer mierdas, y yo tengo a la niña a dieta porque ya se está poniendo cachorrona, y si la dejo se me desbarata, y come y come gomitas y se engorda como una bestia, y comicomi y después la siento arrojando, la cabrona se arroja toda y con cagalera, y come y caga y arroja y luego se manda los fortasé

> como si fueran una gomita, y come y caga y caga y caga y arroja la muy animalita y cuando se istriñe que parece que no le cabe una paja pol culo se pone los supositorios pa cagar otra vez. Y se me va a poner enferma y se me va a enfermar de tanto comer, esta niña (Abreu, 2020: 30-31).

Como confiesa Nicolás Cuello, «supe que era gordo cuando alguien me lo dijo, cuando me lo indicaron de manera peyorativa» (2016: 37), y del mismo modo, Isora toma conciencia de su cuerpo, en parte, a través del discurso externo de su abuela, que inscribe la gordura en el terreno del exceso y la desviación respecto de la norma —de la normalidad: lo gordo como marca de lo negativo, lo que no debe ser un cuerpo—. La interiorización de estos mandatos alcanza tal grado que Isora experimenta el acto de comer desde la culpa, asociando la comida con la necesidad de expulsar posteriormente lo ingerido, bien mediante laxantes o mediante el vómito.

De vuelta a la voz narrativa, el *yo* a través del cual se expresa la propia corporalidad es, en realidad, una red compleja de interacciones o tensiones entre la mirada personal y la externa. Como apuntaba Lee Bartky: «[l]a mujer vive su cuerpo como si este fuera visto por otro, por un Otro patriarcal anónimo» (2008: 143). Una parte de Isora aprende a percibirse a través de la mirada correctiva de su abuela y de los mandatos corporales que esta reproduce; por extensión, la experiencia de *Shit*, cuya identidad se configura en estrecha relación de dependencia con su amiga, también se encuentra atravesada por ese mismo horizonte normativo. En este sentido, aunque el relato se articula desde un *yo* que observa y enuncia, este se configura a partir de una multiplicidad de voces y miradas que condicionan su percepción del mundo y de sí misma. De este modo, *Shit* asimila ciertas ideas que sostienen el ideal de belleza, por ejemplo, que las prácticas de control corporal que ejerce Chela sobre Isora son una expresión de cuidado: «[p]ensé que yo también quería que la gente se preocupase porque yo no engordara. La única que me apoyaba para comer poco era Isora, pero cuando ella estaba a régimen ya no le importaba tanto que yo comiera mucho, porque solo quería ver a alguien comer por ella» (Abreu, 2020: 67).

Cuando la abuela somete a Isora a una dieta restrictiva, *Shit* percibe con claridad el malestar que esta le provoca a su amiga: «[s]iempre que Chela la ponía a régimen, Isora se ponía triste. Luego no sabía otra cosa que hablar de comida, de cosas que le gustaría comer, de cómo se hacían el queque de yogur y el quesillo» (2020: 66). Si bien la tristeza es una consecuencia, opera también como síntoma de la violencia que subyace a los estándares de belleza. Sin embargo, mientras obliga a *Shit* a comer aquello que ella no puede, Isora reproduce el discurso que justifica ese sacrificio:

> Mientras me lo comía despacito Isora me fue contando que había sido una mujer de la iglesia quien le dijo a la abuela que con la sopa de cebolla podía adelgazar muchos kilos rápido y que lo que tenía que hacer era comerse esa sopa para desayunar, almorzar y cenar, y que estaba muy asquerosa, pero que si de verdad se la comía ya por fin iba a estar superflaca como Rosarito la de *Pasión* (2020: 67)

La escena ilustra con claridad el mecanismo de investidura descrito por Teresa de Lauretis (1989). Aunque la dieta produce malestar y exige la renuncia al deseo de comer, el sacrificio se sostiene por una promesa de devolución. La posibilidad de llegar a ser «superflaca como Rosarito la de *Pasión*» convierte la privación en una inversión afectiva sobre el ideal normativo, lo cual garantiza simbólicamente una recompensa futura: la delgadez asociada al reconocimiento. La mención en este fragmento a Rosarito, personaje ficticio de la producción televisiva, revela los artefactos culturales que intervienen en la corporalidad de las niñas, más allá de la mirada automatizada de los adultos como la abuela o la mujer de la iglesia en la escena citada.

Las niñas atienden a las telenovelas que consumen los adultos con los que conviven e imitan la ficción en sus juegos:

> después de pasar todo el día jugando a las barbis y hacer como que las barbis eran personajes de las novelas y los ken eran Juan, Franco y Gato y las barbis eran Gimena, Sarita y Norma y los ken eran brutos y morenos y las barbies eran flacas, muy flacas, más flacas, y bailaban bien y besaban bien y se tumbaban encima de los ken y los ken se tumbaban encima de ellas y piquipiquipiqui, machacábamos sus cuerpitos de plástico uno contra el otro y decíamos que estaban queriéndose como se querían Gimena con Óscar, Norma con Juan y Franco con Sarita y Franco con Rosario y Franco con Rosario y Franco con Rosario, y Rosario era la más puta pero la que mejor bailaba y por eso siempre nos peleábamos por ser Rosario y por ser Gimena o, ya por últimas, por ser Norma, pero nunca Sarita, porque Sarita nos parecía la más aburrida, la más basta, era como la Cactus de las Supernenas y nos daba náuseas (57).

Tanto la imagen de delgadez extrema que ofrecen las *barbies* como los estereotipos que reproducen las figuras femeninas en la televisión funcionan como referentes para Isora y *Shit*. La eficacia de estas representaciones se percibe en la lectura afectiva que establecen inocentemente sobre los personajes femeninos. No todas las formas de ser mujer resultan igualmente deseables: mientras compiten por encarnar a Rosario o Gimena, rechazan sistemáticamente a Sarita. Los atributos con los que la describen —«la más aburrida, la más basta» (57)—, así como su comparación con Cactus de *Las Supernenas*, revelan una valoración negativa de aquellas feminidades que no se ajustan plenamente a los ideales. La reacción corporal que les suscita el personaje, condensada en la expresión «nos daba náuseas», pone de manifiesto hasta qué punto estos modelos han sido incorporados afectivamente. Es decir, la exclusión de Sarita no responde a una decisión racional, sino que, en los términos de Sara

Ahmed (2015), se trata de una economía emocional que orienta el deseo y el rechazo según los parámetros de feminidad legitimados por la cultura audiovisual que consumen.

Asimismo, los efectos del ideal de belleza se manifiestan en la práctica recurrente de la depilación. En el caso de Isora, esta aparece con molestias físicas constantes, como irritaciones, ronchas y picores, aspectos sobre los que la narradora insiste en varias ocasiones: «[s]e estaba rascando el pepe por los lados, porque siempre le picaba de afeitarse muy seguido» (51); «Isora tenía pelos en el pepe y a veces se los afeitaba todos hasta el güeco del culo y le picaba el culo» (75); y «[l]e vi el pepe recién afeitado, todo lleno de ronchas, todo rojo, irritado» (162-163). Aunque estas consecuencias corporales son explicitadas y el hecho de nombrarlas permite entrever la dimensión coercitiva de los mandatos estéticos, los efectos aparecen plenamente naturalizados en la experiencia cotidiana de la protagonista. En esta línea, confiesa *Shit*, «Isora siempre decía que íbamos a ser felices el día en el que nos dejaran afeitarnos las piernas y estuviésemos muy flacas como Rosarito y yo pensaba que era cierto y que el día que me quitasen el bigote iba a ser el más feliz de mi vida» (67). De nuevo, la naturalización de tales prácticas se sostiene de manera afectiva por la asociación del ideal estético con la felicidad. Esta asociación resulta paradójica, ya que la propia búsqueda del ideal implica privación y malestar, como hemos visto: irritaciones derivadas de la depilación, restricciones o conductas vinculadas a los trastornos de la conducta alimentaria. La felicidad prometida no elimina el sufrimiento, sino que lo justifica. De este modo, las niñas aprenden a interpretar el sacrificio corporal como una inversión necesaria para obtener reconocimiento, deseo y aceptación social. Sandra González Reina sintetiza estas ideas en su ensayo sobre *Panza de burro*:

> La preadolescencia se caracteriza por ser confusa. Las niñas no solo deben descubrirse, sino que tienen que saber expresarse y comprender todo aquello que les rodea. Se esfuerzan por encajar: encajar con las viejas, encajar entre ellas, adaptar su lenguaje y su comportamiento, vomitar y cagarse para cumplir con la belleza normativa, ocultar sus deseos y, en definitiva, ser aceptadas en sociedad. Incluso, las relaciones entre ellas se ven afectadas por esta inevitable opresión (2025: 92).

En lo que respecta a *Leche condensada* (2023), la voz narradora combina la tercera persona con la primera y segunda que encarnan los pensamientos de Aída. Esta configuración narrativa responde a una escisión entre el cuerpo que se habita y el lugar de enunciación. La fractura se produce como efecto de las violencias que atraviesan la experiencia de la gordura y que impiden a la protagonista nombrarse a sí misma. La propia autora lo desarrolla en su ensayo *Gorda sinvergüenza*: «[e]l *yo con cuerpo* […] es irrealizable desde la norma gordofóbica»

(2026: s.n.). De este modo, el acceso a la voz narradora ocurre solo a través de pensamientos que con frecuencia se articulan en segunda persona. Esta forma gramatical es una manera de auto-interpelarse que reproduce los mecanismos de vigilancia y control ejercidos sobre el cuerpo, evidenciando la internalización del discurso social normativo, la gordofobia:

> Eres, pero no existes. Porque *lo que eres no puede ser tú*, y además tienes que aprender a odiarlo: la gorda exterior viviendo ahí sin definiciones, sin ser mirada, entendida, nombrada con la tranquilidad con la que debe una nombrarse. Viviendo temida. Disimulada. *Mete barriga. Mete individualidad. Mete deseos, voz, todo»* (González Rossi, 2026: s.n.).

Al inicio de la novela, Aída se define a sí misma: «Eres una muñeca gorda. Pelo rizado. Gafas de pasta tan sucias que se te escurren por la nariz para abajo. Sabes que te quedan mal. Sabes, también, que odias la mañana que acaba de empezar. ¿Cómo lo sabes? Te vibra el labio de arriba» (González Rossi, 2023: 49). Como consecuencia, aquello que no puede formularse plenamente en el discurso se somatiza a través del cuerpo. Del mismo modo que la tristeza aparecía en Isora como efecto de las dietas restrictivas de su abuela, en *Leche condensada* las repercusiones de la violencia ejercida sobre Aída se expresan en la ansiedad y sus efectos somáticos: «morderse los labios hasta hacerse sangre, clavarse las uñas en la carne o arrancarse costras de la piel» (Romero Polo, Moreno Olmeda y del Buey Cañas, 2025: 473), también los atracones de comida y su adicción al azúcar remiten a su estado emocional.

Como ocurría en *Panza de burro* (2020), Aída toma conciencia de la gordura como marca negativa a través de la mirada externa: «es consciente de que sufre violencias por ser gorda, pero las naturaliza» (Romero Polo *et al.*, 2025: 471). En uno de los primeros pasajes de la novela, la protagonista es acorralada por dos gemelos que la agreden en un cumpleaños. Durante la agresión, para tratar de paliar el dolor se imagina fuera de sí, pero esta fantasía queda interrumpida por la vejación verbal de los niños: «[h]asta que la llaman bombona de butano, camping gas, Snorlax y la más fea del cumpleaños, ¿por qué nadie más se estaba riendo de ti, gorda?» (González Rossi, 2023: 21). Cuando deciden desvestirla, la exposición de su celulitis se convierte en el centro de su preocupación: «[h]asta que se descubren los hoyos, ahora da igual la luz, ahora la conciencia de su celulitis: algo en ella es diferente, lo sabe» (2023: 21). La gordura se convierte en fuente vergonzante y la violencia se hace pasar por una consecuencia merecida (González Rossi, 2026) mediante los mecanismos de individualización y naturalización del canon trazados en el apartado teórico.

Aída vigila con sufrimiento los cambios que está sufriendo su cuerpo en el paso de la infancia a la adolescencia, consciente del rechazo que genera en su entorno. Este rechazo se intensifica a través de la relación con su primo Moco, quien abusa sexualmente de ella. Como

Shit con Isora, la relación entre Aída y Moco se caracteriza por una intensa proximidad emocional que difumina las fronteras entre ellos, aunque las dinámicas afectivas que sostienen ambas parejas en cada novela son radicalmente distintas. Esta especie de fusión se refuerza por los relatos de la abuela: «que fue ella quien, pidiéndolos, hizo que nacieran conectados, besándoles las sienes porque una cosa es tener dos nietos. Y otra cosa es que tus dos nietos encajen así. […] nacieron el mismo día, se duermen enredados» (González Rossi, 2023: 26) De este modo, la mirada de su primo se internaliza y articula la propia percepción de sí misma.

Si bien no nos detendremos en el presente trabajo sobre las reiteradas violaciones que sufre la protagonista, cabe señalar la manera en que la dimensión estética deslegitima a Aída como víctima. La violencia sexual ejercida por Moco se encuentra constantemente acompañada por agresiones verbales que inciden en su corporalidad: «gorda jedionda, puta de mierda, vacaburra y ojalá te reventaras y ojalá mi prima fuera otra y ojalá tuvieras tetas, si ella le dice que no» (2023: 34). La relación de la violencia sexual con la estética corporal se manifiesta en otra escena en la que Moco sigue agrediéndola verbalmente: «¿sabes que follar es el mejor ejercicio? ¿Sabes que adelgaza más que echarse veinte partidos de fútbol? ¿Sabes que las gordas están gordas porque no follan, no?» (2023: 73). Bajo esta lógica, el cuerpo gordo, pensado como indeseable, queda excluido de su agencia sexual y su existencia se legitima solo como objeto de violencia: «[b]ajo las rígidas condiciones actuales los cuerpos gordos no cuentan como tales sino como objeto de injuria, estigmatización o transformación» (Contrera, 2016: 28).

El odio que genera en Moco la gordura de su prima se extiende a la propia protagonista. Como explica la autora (Romero Polo *et al.*, 2025), Moco representa una parte de Aída: «el odio por un cuerpo que se está aprendiendo a odiar, el rechazo de su propio crecimiento y la traición que eso supone para su propia memoria» (2025: 471). Así pues, atravesada por las miradas externas que configuran la corporalidad de la protagonista, esta sueña constantemente con el borrado de ese cuerpo que funciona públicamente como signo vergonzante y receptor de odio: «en vez de apretarme a una silla, que me dejen deshacerme toda hasta que no se me pueda tocar» (González Rossi, 2023: 48). Si bien este deseo no se realiza, lo que ocurre es la anulación de su corporalidad como experiencia subjetiva: «aunque te toquen (aunque te claven las uñas para intentar engrifarte los pelos), no sientes nada: nada de nada» (2023: 107).

De manera conjunta, Aída e Isora, en tanto personajes gordos, son víctimas directas de la violencia estética bajo la cual la gordura funciona como una categoría moral: signo de descontrol y exceso, falta de voluntad, frente a la lectura opuesta que se establece en torno a la delgadez (Contrera, 2016; González Rossi, 2026). Si esta última opera como el modelo normativo que regula las condiciones de habitabilidad y reconocimiento social, parece que los cuerpos de estas niñas podrían desplazarse solo entre dos líneas: o bien la exclusión y la sanción por no ajustarse a la norma corporal dominante, o bien el compromiso —la investidura— con un proceso de corrección y transformación destinado a satisfacer las expectativas de género. Sin embargo, como veremos, en estas novelas una tercera línea parece posible. Para cerrar este epígrafe, cabe señalar que, como se ha demostrado, también *Shit*, aun encarnando un cuerpo canónico, sufre igualmente las violencias estéticas. Si como explica Frühbeck Moreno: «el cuerpo disciplinado para ser vehículo de belleza se convierte en palimpsesto de violencias» (2025: 764), el canon estético constituye entonces una imagen mortificadora del cuerpo, en la medida en que la belleza implica la renuncia a la propia vida corporal.

3.2. Habitar el cuerpo

Trazadas las formas de violencia estética que atraviesan a las protagonistas, interesa detenerse en aquellos desplazamientos que desbordan los mandatos normativos de género y que permiten pensar corporalidades contrahegemónicas como formas de vida legítimas. En estas narrativas, el propio texto deviene cuerpo a través del lenguaje. La adopción de un estilo narrativo próximo a la oralidad estrecha la distancia entre la palabra y la experiencia encarnada, produciendo una escritura que parece emerger directamente del cuerpo. Su sintaxis irregular, la subversión de las formas normativas de puntuación, la alternancia rítmica producida por pasajes extensos carentes de pausas y la irrupción de enunciados breves, el uso de un registro coloquial en el marco literario —siempre resultado de una elaboración formal consciente—, así como la evocación de imágenes vinculadas a una corporalidad abyecta —fluidos, excrementos, genitales, vello— producen una estética singular y compleja. Es decir, mediante el estilo lingüístico, tanto Andrea Abreu como Aida González Rossi incorporan aquello que ha sido sistemáticamente excluido del ámbito de lo representable, de manera que el lenguaje mismo inaugura —antes de que la propia trama lo desarticule— el primer espacio de agrietamiento de los discursos de género naturalizados. El desbordamiento material del discurso, alejado de las convenciones normativas de escritura, opera como una

extensión de los cuerpos que representa. Esta idea se concentra en lo que González Rossi explica: «es lógico, también, que las costuras del texto sean visibles, pues el texto es en sí otro de esos cuerpos de *lenguaje* que hay que analizar y resignificar» (2026: s.n.).

Por lo que respecta a *Panza de burro* (2020), pese a que la voz narrativa se articule de manera dependiente a la corporalidad de Isora, asimilando así los discursos normativos que reproduce Chela en su nieta, permite al mismo tiempo desautomatizar dicha mirada correctiva. El amor que profesa la protagonista por su amiga aparece como una vía alternativa de inteligibilidad del cuerpo, en la que la gordura deja de funcionar exclusivamente como error, para ser reconfigurada a través de las emociones concretas que ese cuerpo suscita en la narradora:

> isora parecía una oreja de burro era suave como una oreja de burro alta más alta que yo subida encima de un risco encima de un risco isora era húmeda como un nardo los hombros cumplidos las orejas pequeñas un lunar en la barbilla un pelo en el lunar de la barbilla muy pequeño elevado como un pájaro clavado en la punta de su cara un güeco en la barbilla como un charco las clavículas como punchas picuda la punta de los huesos me gustaban los órganos de isora aunque no los veía tenían que ser redondos como balones perfectos me gustaba la parte de dentro de sus brazos blanca y con espinos suave y a la vez rugosa isora tenía una mancha de nacimiento en la nalga decía que era una caricia de su madre me gustaban los dientes de isora la forma en la que encajaban los de arriba y los de abajo mecanismo perfecto puro casi transparente (2020: 76).

Esta mediación afectiva no opone una lectura emocional del cuerpo a otra supuestamente neutra, sino que evidencia que toda representación corporal está ya afectivamente determinada (Ahmed, 2015). En este sentido, la supuesta negatividad atribuida a la gordura no constituye un dato objetivo, sino el resultado de una sedimentación histórica y social de afectos —repugnancia, temor, rechazo— que han sido sistémicamente asociados a determinadas corporalidades. Además, de acuerdo con González Reina, en esta novela «no encontramos el prototipo de niña gorda insegura e incapaz de hacer nada por sí misma que tanto ha aparecido en la literatura occidental, sino que, al contrario, Isora es la que toma la iniciativa, la que gusta a todo el mundo, la niña valiente» (2025: 81), y así la describe *Shit* en ese sentido: «Me encantaba la capacidad de Isora para decir que no a la gente. Ella no tenía miedo de que la dejasen de querer. Decía lo que le apetecía cuando le daba la gana» (Abreu, 2020: 85).

Frente a la vulnerabilidad y precariedad de los cuerpos en el tránsito de la niñez a la adolescencia, la ética del cuidado que reside entre las amigas supone una nueva forma de afrontar las relaciones con el otro y con el mundo. Sara Ahmed (2015) plantea un nosotras del feminismo que es afectivo, cuya esperanza implica la posibilidad del amor y el placer, en

términos de expansión. Se trata de la apertura del cuerpo hacia la otredad que se construye al mismo tiempo desde la semejanza. En este marco, la escena en la que *Shit* extiende la crema sobre el cuerpo de Isora materializa una forma de cuidado radicalmente distinta de la ejercida por Chela a través del control y la restricción alimentaria:

> Yo le echaba crema a Isora en los muslos, le acariciaba la superficie de los muslos, y ella se estiraba como si fuera un gato, y los lunares se chupaban toda la crema y entonces volvía a apretar el bote amarillo de protección 30 sobre la palma de mi mano derecha y de nuevo le echaba crema sobre los muslos y en los dedos sentía los pelos enconados de sus piernas, sentía los pelos de sus muslos saliendo como cañones que empezaban a nacer de nuevo, y yo de nuevo le llenaba todos los güecos de la piel con crema y ella se reía y le brillaba el lunar de la barbilla y una vez más yo le echaba cremita, cremita por el cuello, cremita entre los dedos de los pies, cremita en los pezones y detrás de las orejas, en las pestañas, porque las pestañas de Isora eran largas como lombrices, largas y finitas y con el sol se volvían rubias, casi transparentes (2020: 52).

Por otro lado, la experiencia de la sexualidad supone también una fisura en la representación del cuerpo hegemónico, no solo porque cuestiona la tendencia a pensar la infancia como una etapa desprovista de deseo (González Reina, 2025), sino también porque desplaza la centralidad del ideal de belleza hacia otras dimensiones en las que el cuerpo adquiere un papel activo y dotado de agencia. En el proceso de descubrirse, las niñas experimentan el placer con naturalidad:

> Cuando hacíamos dibujos, los creyones nos los metíamos por debajo de las bragas y cuando jugábamos con los beibiborn nos los metíamos por debajo también. Las cabezas de las barbis, los pelos de las barbis nos los estregábamos y ya después todo olía a pepe, a cangrejilla corriendo por encima de las piedras […] y ya solo quedaban nuestros pepes latiendo como un corazón de mirlo debajo de la tierra, como una mata a punto de reventar el centro de la Tierra (2020: 94).

En otra de las escenas, se estriegan entre ellas, pero el contacto corporal no se inscribe en su experiencia bajo el régimen de la sexualidad normativa. Antes bien, se trata de una exploración desjerarquizada y no categorizada del placer, en la que el cuerpo se descubre a sí mismo sin que medien aún los marcos de interpretación que lo codifican como erótico. Como explica González Reina:

> Isora y *Shit* no solo desarman la niñez concebida inocentemente, sino que desmontan los roles establecidos en torno al comportamiento infantil femenino y a su propia feminidad. Su configuración choca directamente con el canon de belleza y, por consiguiente, con el estereotipo de personalidad asociada a los cuerpos femeninos (2025: 81).

En última instancia, en tanto en cuanto *Shit* conoce su corporalidad, en parte, a modo de espejo de Isora, es relevante señalar uno de los últimos capítulos titulados «Estregarse sola» —que funciona como continuación del capítulo «Estregarse»—, en el cual la narradora se explora de manera individual: «[y] me estregaba, por primera vez me estregaba yo sola, sin

ella, pero imaginando que estaba al lado de mí» (2020: 157). En esta escena, el lugar de enunciación se encarna a través del cuerpo de la narradora al mismo tiempo que la presencia imaginada de Isora no invade el territorio corporal, sino que la acompaña.

También en *Leche condensada* (2023), la formación de alianzas en el espacio constituido por las amigas deviene en mecanismo de desactivación de los discursos hegemónicos en torno al cuerpo:

> Porque Marta buche, y Chaxi buche, y Aída buche, y Yaiza, por lo tanto, parando de trenzarse y destrenzarse los pelos para buche. Dieron con el nombre de su espacio de reunión, de su lugar para mirarse, de su ritual, su fiesta, su conocerse hasta ser capaces de imitar perfectamente a las demás […] Ni reprimirte cuando te sale la bomba, cuando te aceptas como eres y cuentas y cuentas y las dejas escachadas contra la arena pero escuchándote y respondiendo sigue, tú sigue, muchacha, y comprendes de pronto que este (la vida ahora, ningún lugar) es tu sitio y esta es tu audiencia y que durante toda la infancia ensayaste para estar borracha con tus amigas, revolcarte por encima de sus tenis, tener hipo del que duele y aprender a ignorarlo (González Rossi, 2023: 61).

Si el cuerpo es el lugar de la mujer, en esta historia el lugar se convierte en un cuerpo social. En tanto el amor orienta al sujeto hacia ciertos otros, se desliza así hacia el amor por el grupo (Ahmed, 2015). De este modo, la experiencia de la corporalidad como fuente vergonzante que experimenta Aída se transforma ante la mirada de sus amigas, mediante la cual el régimen de control queda suspendido. Entre ellas, la figura de Yaiza adquiere una importancia significativa dentro de la vida de la protagonista, en oposición a la mirada de Moco que opera sobre ella. Si su primo representaba el odio al cuerpo y el daño como consecuencia, este personaje representa la otra parte de Aída, como explica la propia autora:

> Yaiza, la candidez y la inocencia de simplemente tener un cuerpo y estar en el mundo con él y disfrutarlo en su concreción. Aída está empezando a abandonar la «perspectiva Yaiza» y adquirir la «perspectiva Moco», pero su relación con Yaiza (su espacio *queer*, en realidad, aunque en la novela se nombre como un espacio «niño» simplemente) la mantiene en lo luminoso (Romero Polo *et al.*, 2025: 471).

En el capítulo 6, «Presente», se establece un paralelismo entre la mancha de sangre que dejó Moco en el rostro de Aída el día en que apareció herido por su padre, y la marca de pintalabios que Yaiza ha dejado en ese mismo punto en el tiempo actual. Mientras que la primera supone una huella de la violencia, la segunda se inscribe en otra lógica de contacto vinculada a la afectividad amorosa. Sin embargo, no se produce una sustitución de la narrativa, sino una superposición: la piel como palimpsesto y objeto de memoria. La marca de pintalabios activa el recuerdo pasado de la violencia; no obstante, la protagonista se esfuerza por resignificar la experiencia del contacto con otro: «la marca del pintalabios rojo de Yaiza, tan parecida a: se resiste a acordarse de nuevo. Se concentra en decirse que las líneas

de la mancha son las líneas de su amiga» (González Rossi, 2023: 71). Como se explica en la referencia anterior (Romero Polo *et al.*, 2025: 471), pese a que la perspectiva de Moco se impone en el terreno corporal de Aída, la mirada de Yaiza revela progresivamente otras formas de relación afectiva con el cuerpo: «Yaiza es tocarlo todo con delicadeza para no dejar marcas en nada y es a la vez atreverse a dar un beso sonoro en un cachete de repente sin que nadie se lo espere» (2023: 67).

Del mismo modo que en *Panza de burro*, también la sexualidad aparece como forma de autodescubrimiento y señal de agencia —si bien en este caso converge con la experiencia violenta del abuso—:

> Aída se toca entonces. Los cachetes. Los hombros. Los pezones. El ombligo. La raja del culo. Los muslos. Los dedos de los pies. Y se dice tengo una piel y piensa en el chete que lleva dentro, salvajita, animala, todas las cosas que quiere decirle al mundo y todas las cosas que quiere que el mundo le diga: estoy presente, se recuerda levantando la mano en clase, aquí aquí, sigue tocándose (existo, existo) (2023: 92).

Como ocurre con *Shit* e Isora, tocarse es una forma de volver presente la superficie de la piel. Es la puesta en escena del cuerpo como materia viva. Frente al deseo de desaparecer que opera en las escenas de violencia y que establecen la gordura como un error que debe ser borrado, aquí el cuerpo se sostiene y se justifica por su propia existencia: «no es reconstruir nada, es mirar lo que ya tenemos hasta que nos duelan los ojos y exponerlo en todas partes y sacarle el jugo y celebrarlo y *yo existo muchísimo*» (González Rossi, 2026: s.n.). En ese sentido, por lo que se refiere a la celebración, Aída, al igual que Isora, tampoco encarna un cuerpo gordo prototípico, pues al margen del miedo, la vergüenza y el dolor que median su experiencia corporal, también es un sujeto que desea, ama, ríe y disfruta. Ambas dimensiones conviven, pero no se produce una renuncia total a lo que el cuerpo, más allá de lo estético, ofrece: «Ir a hacer una cosa y que suceda otra por la fucking cara. Ir a pasártelo bien a la fiesta de pijamas y no ser capaz de disfrutarla. Ir a sufrir a la fiesta de pijamas y acabar pasándotelo bien aunque no te lo merezcas. Hacer estas amigas. En el pasillo de una clase en la que te llaman gorda» (2023: 127).

Por último, el ejercicio de escritura en *Leche condensada* aparece como un espacio de legibilidad del cuerpo, pues a medida que escribe: «empieza a encontrarse su propia vida metida entre los trazos, a explicarse a sí misma cosas que aún no se había logrado explicar» (2023: 140). Ante las dificultades de Aída para mirarse y reconocerse a sí misma como sujeto legítimo de una vida vivible, esta práctica permite ocupar ese lugar de enunciación que le ha sido negado sistémicamente.

En definitiva, si bien los cuerpos representados en *Panza de burro* (2020) y *Leche condensada* (2020) se configuran bajo las prácticas y discursos normativos en torno a una feminidad determinada, asociada al ideal de belleza, lo cierto es que su representación ofrece una imagen compleja y, cuando menos, desobediente de la norma. Este otro cuerpo que se traza a partir de la amistad, las relaciones afectivas amorosas —mediadas asimismo por lo *queer*—, el lenguaje, la sexualidad agente, revela formas distintas desde las que la experiencia corporal adquiere significados:

> Más que identidades satisfechas con su peso o talla … o la postulación de una jerarquía "en reversa" —lo gordo sobre lo flaco—, habrá que inventar nuevos modos de vida para nuestros cuerpos sin patrones. Modos de vida que permitan encarnaciones desafiantes a los valores del mercado del dispositivo de corporalidad (Contrera, 2016: 35).

De acuerdo con esta idea, consideramos que lo revelador de estas obras no se encuentra en las violencias que colonizan constantemente el territorio de las protagonistas, sino en cómo estas se desvían una y otra vez hacia un cuerpo placentero y merecedor de amor y deseo, independientemente de los discursos aprehendidos que ellas mismas reproducen por imitación. Es decir, aun conocedoras y deseantes de encarnar la norma, al mismo tiempo, la desobedecen y fisuran su lógica.

4. Conclusiones

En la interacción entre las imágenes socioculturales del cuerpo y el cuerpo vivido, emerge la corporalidad misma: la experiencia subjetiva mediada por la representación (Martínez-Benlloch, 2009; Tubert, 2009). *Panza de burro* (2020), de Andrea Abreu, y *Leche condensada* (2023), de Aida González Rossi, como campos de representación cultural, movilizan imaginarios narrativos que, además de constituirse en tanto dispositivos de resistencia contra la norma, se producen también como prácticas de imaginación política: frente a la regularización sistémica de los cuerpos, la posibilidad de pensar otras formas de vida.

De acuerdo con los objetivos iniciales, estas narrativas permiten una lectura del cuerpo tanto desde las violencias que operan en él —en este caso, de orden estético— como desde las dimensiones que dotan la experiencia corporal de significados distintos: la amistad, el amor, la escritura, la sexualidad, el deseo y el goce genuino —es decir, no mercantilizable— . El resultado es la apertura y complejización de una imagen del sujeto mujer que históricamente se ha construido desde discursos homogéneos naturalizados.

Como hemos mencionado en el presente trabajo, estas novelas constituyen un ejemplo paradigmático de una serie de producciones emergentes en el contexto literario español que están reflexionando en la misma línea sobre las problemáticas de género. Por lo que se refiere a la violencia estética, esta podría estudiarse también desde una mirada más específica en la condición de clase en las mismas novelas o, por ejemplo, en *Listas, guapas, limpias* (2019). También sería pertinente plantear el análisis del canon de belleza atendiendo a la dimensión racializada del cuerpo y sus representaciones literarias.

Asimismo, el planteamiento de este estudio resulta útil para pensar la categoría «mujer» más allá de su propia opresión, es decir, definiéndose también como sujeto agente y productor de sentido. El concepto de investidura y la lectura del sujeto feminista dentro y fuera de la ideología que propone Teresa de Lauretis (1989), a partir de la cual se articula la estructura del análisis literario, sirven como herramientas para pensar tanto las formas en que se inscriben las violencias como en las posibilidades de su emancipación. Puede cerrarse esta reflexión con una cita de una de las obras estudiadas, cuya pertinencia respecto de los objetivos planteados resulta evidente: «[s]e puede descubrir tanto sobre las cosas, se dice, si las miras desde un sitio en el que no te tocaba ponerte» (González Rossi, 2023: 106).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Andrea (2020), *Panza de burro*, Sevilla, Editorial Barret.

AHMED, Sara ([2004] 2015), *La política cultural de las emociones*, trad. Cecilia Olivares Mansuy, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

ALTHUSSER, Louis ([1970] 2024), *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, España, Editorial Legorreta.

BARTKY, Sandra Lee ([1988] 2008), «Foucault, la feminidad y la modernización del poder patriarcal», trad. Gabriela Castellanos, *La Manzana de la Discordia*, vol. 3, n.º 1, pp. 137-152.

BORDO, Susan ([1993] 2001), «El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo», trad. Moisés Silva, *Revista de estudios de género: La ventana*, vol. 2, n.º 14, pp. 7-82.

BRIONES MARRERO, Amanda (2024), «Identidades subversivas en el espacio rural canario: una lectura de Panza de burro», *Eikasia Revista de Filosofía*, 121, pp. 169-182.

BUTLER, Judith ([1990] 2007), *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*, trad. María Antonia Muñoz, Barcelona, Paidós.

BUTLER, Judith ([2004] 2006), *Deshacer el género*, trad. Patricia Soley-Beltrán, Barcelona, Paidós.

CONTRERA, Laura (2016), «Cuerpos sin patrones, carne indisciplinada. Apuntes para una revuelta gorda contra la policía de la normalidad corporal», en Laura Contrera y Nicolás Cuello (eds.),

Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne, Buenos Aires, Madreselva, pp. 23-36.

CUELLO, Nicolás (2016), «¿Podemos lxs gordxs hablar?: activismo, imaginación y resistencia desde las geografías desmesuradas de la carne», en Laura Contrera y Nicolás Cuello (eds.), *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*, Buenos Aires, Madreselva, pp. 37-54.

FAUSTO-STERLING, Anne (2006), *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*, trad. Ambrosio García Leal, Barcelona, Editorial Melusina.

FRÜHBECK MORENO, Carlos (2025), «*Solo quería bailar*, de Greta García, o la construcción de una subjetividad crítica», en Daria Castaldo, Claudia Colantonio, Giulia Lucchesi, Massimo Marini, Debora Vaccari y Erica Verducci (eds.), *El universo femenino entre textos e historia. Temas, escrituras, lenguajes. Tomo II: Literatura y crítica literaria (1)*, Roma, AISPI Edizione, pp. 753-771.

GONZÁLEZ REINA, Sandra (2025), *Inocencia salvaje: las* niñas jarrapas *de Andrea Abreu*, Madrid, Mercurio Editorial.

GONZÁLEZ ROSSI, Aida (2023), *Leche condensada*, Barcelona, Caballo de Troya.

GONZÁLEZ ROSSI, Aida (2026), *Gorda sinvergüenza. Usar el lenguaje para habitar el cuerpo*, Madrid, Editorial Debate. Digital File.

IRIBARREN, Teresa, GATELL, Montse, SERRANO-MUÑOZ, Jordi y CLUA I FAINÉ, Montserrat (2023), *Literatura y violencias machistas. Guía para trabajos académicos*, Venecia, Edizioni Ca' Foscari.

LAURETIS, Teresa de (1989), «La tecnología del género», trad. Ana María Bach y Margarita Roulet, en Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Basingstoke / Londres, Macmillan Press, pp. 1-30.

MARTÍNEZ-BENLLOCH, Isabel (2009), «La significació subjectiva i social dels cossos», *L'Espill*, 31, pp. 81-86.

MARTÍNEZ-BENLLOCH, Isabel y BONILLA CAMPOS, Amparo (2001), «Cultura y modelización del cuerpo femenino», en Sonia Mattalía y Nuria Girona Fibla (eds.), *Aun y más allá: mujeres y discursos*, Caracas, Ediciones eXcultura, pp. 217-226.

MORENO PESTAÑA, José Luis (2016), *La cara oscura del capital erótico. Capitalización del cuerpo y trastornos alimentarios*, Madrid, Ediciones Akal.

MORENO PESTAÑA, José Luis (2020), «Cuerpo, capital erótico, explotación», en Luis Enrique Alonso, Carlos J. Fernández Rodríguez y Rafael Ibáñez Rojo (eds.), *Estudios sociales sobre el consumo*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), pp. 205-222.

PINEDA, Esther G. ([2020] 2024), *Bellas para morir: estereotipos de género y violencia estética contra la mujer*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

PRAJE, Denisa (2024), *Tu cuerpo es para vivir. Cambia la mirada sobre tu físico y mejora tu relación con la comida*, Barcelona, Editorial Montena. Digital File.

ROMERO POLO, Paula, MORENO OLMEDA, Teresa y DEL BUEY CAÑAS, María (2025), «Poéticas del cuerpo y la intimidad. Entrevista a Aida González Rossi», *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 77, pp. 469-476.

SALA, Leticia (2026), *Dame veneno que quiero vivir. Skincare, bótox, miedo a envejecer y linaje femenino*, Barcelona, Anagrama. Digital File.

TUBERT, Silvia (2009), «Culte al cos o culte a la imatge?», *L'Espill*, 31, pp. 87-100.

WOLF, Naomi ([1990] 2020), *El mito de la belleza*, trad. Matilde Pérez, Madrid, Editorial Continta Me Tienes.